

Albrecht von Massow

### **Musikverstehen ohne Vorwissen? – Zum Verhältnis zwischen Musikgeschichte und Musikanthropologie**

Die Möglichkeit einer anthropologischen Musikwissenschaft wird immer wieder von zwei Seiten her in Frage gestellt: seitens der historischen Musikwissenschaft mit dem Hinweis, daß das Mensch-Sein sich im Laufe der Geschichte wandelt, und seitens der vergleichenden Musikwissenschaft mit dem Hinweis, daß das Mensch-Sein je nach Kultur verschieden ist. Zu fragen ist aber umgekehrt, ob nicht historische und vergleichende Musikwissenschaft ihrerseits, wenn sie beim Verstehen von Musik Selbstverständliches und Naheliegendes in Anspruch nehmen, unter anderem von anthropologischen Voraussetzungen ausgehen. Aber kann anthropologische Mutmaßung plausibel machen, daß und wie es solche Grundlagen gibt? – Eine Antwort müßte philologisch unbefriedigend bleiben; denn dort, wo Selbstverständliches ohne explizite Erläuterung vorausgesetzt wird, läßt es sich schwer nachweisen, wenn kein Anlaß besteht, darüber zu sprechen, und deswegen hierzu wenige oder keine Aufzeichnungen existieren. Sträng genommen müßte eine historisch-philologische Forschung sich hier auf die Aussage beschränken, daß Selbstverständliches nicht nachweisbar ist, daher auch nicht Kriterium einer wissenschaftlichen Forschung sein darf. Sie müßte konsequenterweise überhaupt die Möglichkeit des Verstehens sowohl zwischen Zeitgenossen als auch über größere Zeiträume hinweg anzweifeln, damit aber auch ihre eigene Möglichkeit, nämlich verstanden zu werden. Jedes Wort und Zeichen müßte immer wieder, nicht nur bei seinem erstmaligen Auftreten, dahingehend überprüft werden, ob es sich überhaupt um ein Wort oder ein Zeichen handelt. Noch davor aber müßte schon das Überprüfen geprüft werden, nämlich ob das Kriterium des Vergleichens allen oder zumindest einigen Menschen überhaupt immer möglich ist, und daraus folgend, ob Worte und Zeichen überhaupt möglich sind. Diese Möglichkeit anzuzweifeln, beträfe fundamentale Formen des Weltvertrauens, beispielsweise etwas eine Sekunde später noch in gleicher oder zumindest annähernd gleicher Weise wie eine Sekunde zuvor erzeugen oder wahrnehmen zu können. Auch ohne daß jahrtausendlang jemand dies Selbstverständliche auszusprechen braucht, kann es als notwendige Bedingung zur Bildung von Weltvertrauen allgemein wie auch zur Bildung spezifischer Formen menschlicher Kommunikation durch Worte und Zeichen vorausgesetzt werden. Zu schließen, wenn niemand dies Selbstverständliche thematisiert, es existiere nicht oder sei zumindest nicht nachweisbar, wäre nicht nur das Ende der Philologie. Vorauszusetzen ist demgegenüber zumindest die Möglichkeit, Selbstverständliches zu bilden, nämlich daß durch Übereinkunft in Form von und in Bezug auf etwas, was mehrere oder alle miteinander teilen, Gleiches auch Gleiches bedeuten kann. Sonst wäre die Vereinbarung von Zeichen sowie ihre Verlautbarung oder Verschriftlichung unmöglich. Das schließt nicht aus, daß Übereinkunft geändert werden kann, da sie sowieso nur als je immer wieder erneuerte – und zwar als gleiche oder als veränderte

– existiert, weswegen Zeitlichkeit ihrer Möglichkeit nicht widerspricht, sondern sie bedingt. Detailliert zu fragen, wie weitreichend Selbstverständliches die verschiedenen Formen der musikalischen Kommunikation prägt und wo es versagt, wäre Aufgabe einer Musikwissenschaft, die historisch, vergleichend und anthropologisch vorgeht. Wie aber ist der Geltungsbereich anthropologischer Voraussetzungen einzugrenzen? – Diese Frage impliziert, daß Anthropologie nicht etwas zu sein braucht, was immer und überall gilt. Aber ist sie dann überhaupt Anthropologie in dem Sinne, daß mit ihr Allgemein-Menschliches gemeint sein soll? – Eine Antwort ist nur mit mehreren Einschränkungen positiv. Anthropologie kann bestimmte Ebenen des Musikalischen erklären, ohne damit zu behaupten, alle Ebenen des Musikalischen zu erklären. Ferner kann der Anteil an Anthropologischem und Historischem unterschiedlich sein; zumindest denkbar wäre eine gänzlich historisch bedingte Musik. Anthropologie beträfe so gesehen ein zwar Menschen mögliches, gleichwohl nicht immer verwirklichtes Verhalten, und noch genauer, ein zwar mehreren oder allen Menschen mögliches, gleichwohl nicht immer von allen und nicht mit jedem Gebilde verwirklichtes Verhalten. Man könnte einwenden, daß es dann eigentlich nicht mehr um Anthropologie ginge, sondern um Übereinkunft, also um Normbildung, somit um Soziologie. Die Frage aber bliebe, in Form von *was* Normbildung überhaupt möglich ist. Es muß etwas sein, was zumindest alle an der Normbildung Beteiligten miteinander teilen können, also beispielsweise die Voraussetzung, überhaupt mentale Wesen, ferner – wenn die Normbildung anhand von gleichem Somatischem geschehen soll – Wesen der gleichen Gattung zu sein. So gesehen wäre die Möglichkeit von Normbildung gerade der Beweis für zumindest eine anthropologische Voraussetzung, nämlich daß es überhaupt etwas gibt, was mehrere oder alle Menschen miteinander teilen können. Daher muß auch die somatische Form einer Normbildung, etwa Verlautbarung oder Verschriftlichung, zumindest in zweierlei Hinsicht gleich bleiben, nämlich erstens darin, daß sie überhaupt in Form von Somatischem geschieht, und zweitens, daß dies eine allen an der Übereinkunft Beteiligten mögliche und wiederholbare Form von Somatischem ist – zumindest für die Zeit der Übereinkunft. Beispielsweise ändern sich Schriftumriß oder Lautgestalt eines Sprachbegriffs nicht mit jeder Verwendung wesentlich, auch wenn alles, Begriff und Verschriftlichung oder Verlautbarung, stets aufs Neue gebildet und daher in Nuancen variiert werden muß. Anthropologische Voraussetzung von Kommunikation ist somit die allen an ihr Beteiligten mögliche Wiederholbarkeit von somatischen Formen. Für musikalische Normbildungen gilt dies ebenso, ferner aber auch für die Übertretung von Normen, insofern sie, wenn sie als solche verstanden werden soll, anhand von etwas geschehen muß, was die an ihr Beteiligten miteinander teilen. Nun könnte aber eingewandt werden, daß Anthropologisches seinerseits sich historisch, zumindest in kultur- oder evolutionsgeschichtlichen Zeiträumen, wandelt. Es bliebe übrig der Unterschied zwischen Historizitäten unterschiedlicher Geschwindigkeit, also etwa Epochengeschichte im Unterschied zu Kultur- oder Evolutionsgeschichte. Vielleicht kann man sich darauf einigen, daß dies mit der Unterscheidung zwischen Anthropologischem (dem sich langsamer wandelnden Anteil des Menschlichen) und Historischem (dem sich schneller wandelnden Anteil des Menschlichen) gemeint sein soll. Die so eingeschränkte Unterscheidung

bliebe dennoch zur Beschreibung verschiedener Ebenen des Musikalischen hilfreich. Überdies könnte man wiederum anführen, daß Historizität ihrerseits ein anthropologisches Vermögen sei, und zwar eines, welches von Menschen – im Unterschied zu anderen Lebewesen – zudem aktiv einsetzbar ist, wenn sie sich als dieses Vermögen thematisieren. Daher ist eine Einschränkung anthropologischer Forschung auf schriftlose Musikkulturen nicht einzusehen. Sie ist hier nur die einzige Möglichkeit, da Historizität – selbst wenn sie existiert – nicht anhand von schriftlichen Dokumenten erforscht werden kann, während bei verschriftlichten Musikkulturen zur Anthropologie weitere Möglichkeiten historischen Forschens hinzukommen, was aber nicht heißen muß, jene durch diese zu ersetzen. Vielmehr läßt sich zeigen, daß bei der Erforschung verschriftlichter Musikkulturen Anthropologie eine ebenso notwendige, wenn auch ohne Historiologie nicht hinreichende Voraussetzung ist; und man kann wiederum vermuten, daß auch bei der Erforschung schriftloser Musikkulturen Anthropologie tatsächlich eine nicht hinreichende Voraussetzung ist, wenn hier Historizität ebenso angenommen, nur mangels Dokumenten nicht untersucht werden kann. In beiden Fällen ergibt sich somit die Forderung, nach Lösungen bei der Frage nach dem Verhältnis zwischen Historiologie und Anthropologie zu suchen. Die folgenden Beispiele zur Melodiebildung, zum Verhältnis zwischen Figur und Figurenlehre und zum Verhältnis zwischen Tradition und Traditionsbruch sollen zeigen, wo jeweils anthropologische Voraussetzungen greifen und wo sie versagen oder nur eine notwendige, aber ohne spezifische historische Ergänzung nicht hinreichende Bedingung sind.

Für Marcus F. Quintilian ist Figur „eine Gestaltung der Rede, die abweicht von der allgemeinen und sich zunächst anbietenden Art und Weise“.<sup>1</sup> Sucht man Beispiele einer „allgemeinen und sich zunächst anbietenden Art und Weise“ in der Musik naheliegenderweise in ihren häufigen Merkmalen, so bieten sich hinsichtlich der gesungenen oder gespielten Melodiebildung die kleinen kontinuierlichen oder diskreten Tonhöhenveränderungen an – in europäischer Musik die Sekundschritte. Anthropologisch herzuleiten ist einerseits die Analogie zum Sprachtonfall, der beim normalen Sprechen sich ebenfalls in vorwiegend kleinen Tonhöhenveränderungen bewegt, und andererseits die Analogie zu Körperbewegungen des Auf- und Absteigens in kleinen Schritten. Beides ist daher schon in der häufig gewählten Darstellungsform von Tonssystemen, nämlich Tonleitern, zusammengeführt. Das Merkmal der kleinen Tonschritte begegnet auch in Instrumentalmusik dort noch, wo zwar Einzelgesten sich sprunghaft bewegen, gleichwohl ihre Baß-, Spitzen- oder Gerüsttöne, Akkordverbindungen und Sequenzen noch auf Stufenfortschreitung beruhen. Ferner bewegen sich viele der bekannten Tonleitern in der Anzahl ihrer kleinen Tonschritte in einem Ambitus, der dem Ambitus eines normalen Sprechens entspricht, nämlich changierend ungefähr im Bereich einer Septe oder wenig darüber. In Melodiebildungen zentriert sich dieser Bereich, gemessen am möglichen gesamten Tonumfang einer Stimme oder eines Instruments, um eine Mittellage. Ferner macht im Falle von Gesangsmusik das Atemholen die Gliederung von Melodiebildungen durch Pausen nötig. Phrasenbildungen, Gesten des Anhebens und Schließens, Hebungen und Senkungen sowie Rhythmus können dies in Analogie zur sprachlautlichen Satzgliederung differenzieren. Zu-

sammenhangstiftend tritt häufig das klangfarbliche Aneinanderknüpfen mehrerer Töne hinzu, indem sie mit einer Stimme oder einem Instrument erzeugt werden, wie das Sprechen einer Person oder die Bewegung eines Körpers. Polyphonie besteht aus der Gleichzeitigkeit solcher Tonfolgen, die zumindest in einem Parameter als zusammenhängend erscheinen. Unter Aspekten wie diesen ist vieles vergleichbar zwischen Jahrhunderten und Kulturen. Historische und kulturelle Unterschiede bestehen hier oft im Rahmen von oder zugleich neben solchen anthropologischen Voraussetzungen, nämlich beispielsweise mit der jeweiligen Entscheidung, ob kontinuierliche oder ob diskrete Tonhöhenveränderungen gelten und nach welchen Unterteilungsprinzipien sie unterschieden sein sollen.

Hieraus aber nur das Naheliegende, Selbstverständliche und Normale anthropologisch herzuleiten, wäre zu wenig. Denn was als Ungewohntes, Auffälliges oder Anormales durch deutliche Unterscheidung indirekt auf jenes beziehbar ist, kann seinerseits ebenso anthropologische Voraussetzungen haben. Ein plötzlicher Sprung aufwärts, ein auffälliges Heben der Stimme, eine abgehackte Hervorbringung von Tönen oder ein Stolpern ist ebenso vielen oder allen Menschen als Abweichung von Normalem möglich. In Quintilians Unterscheidung ist genau darin der Sinn rhetorischer Figuren vergleichbar. Musikalisch gilt dies beispielsweise für die Figur der *exclamatio*, sofern man davon ausgeht, daß jenseits der Musik ein Ausruf zumindest in seiner Bedeutung als auffälliger, aus dem normalen Sprachtonfall herausragender und daher Aufhorchen provozierender Sprachakt für das 9. Jahrhundert wie für das 19. Jahrhundert, für Europa wie für Asien, ähnlich angenommen werden kann. Wenn also ein Musikstil – etwa der europäische Opernstil des 17. Jahrhunderts – eine solche Sprachgestik übernimmt, so mag sie in artifizieller Form neu und ungewohnt und daher mit der Frage nach ihrem Auftreten epochenbezogen historisierbar sein, nicht aber in ihrer nicht-artifiziellen Form. An deren Bekanntheit knüpft somit auch eine theoretische Erfassung solcher Gestik im Rahmen von Figurenlehren problemlos an. Unter der selbstverständlichen Voraussetzung solcher sprach- und körpurgestischen Figuren und sonstiger elementarer Kommunikationsformen werden musikalische Gestalten oft gebildet, auch wenn sie nicht wie im Falle der Figurenlehre theoretisch erfaßt sind. Daher ist die intervallisch prägnante Geste eines Ausrufs in Form der barocken *exclamatio* nicht etwas völlig anderes, als ähnlich hervorgehobene Intervallsprünge aufwärts mit deklamatorischem Charakter und entsprechender Artikulation in späterer Musik. Historisch spezifisch scheint jeweils nur der artifiziell zugelassene Grad an Exaltiertheit einer Sprachgestik und ihre Integration durch die syntaktischen Mittel eines Epochenstils, was im Falle der barocken *exclamatio* sogar intervallisch festgelegt sein kann, nämlich als kleine Sexte.<sup>2</sup> Mögliche Gründe für eine solche Festlegung ergeben sich, wenn man das syntaktische Material einbezieht, das die Figur der *exclamatio* integrieren soll. Grundlage ist ein Tonsystem aus diskreten Tonstufen im Rahmen der Oktavidentität. Mit Beginn der Neuzeit kristallisiert es sich zunehmend

<sup>1</sup> *Institutionis oratoriae*, liber IX,1, hrsg. u. übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1988, S. 251f.

<sup>2</sup> So bei Johann G. Walther (*Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 233b).

als das der Dur-Moll-Tonalität heraus. Wenn nun die exclamatio ein auffällig sich hervorhebender Intervallsprung sein soll, so scheiden Sekunden und Terzen aus. Wenn er Anspannung ausdrücken soll, so bieten sich auch Quarte, Quinte oder Oktave, sofern sie vorrangig als Bestandteile der Klausel- und Konsonanzbildung fungieren, nicht günstig an oder zumindest nur unter Einbeziehung einer Ambivalenz durch ihre Verwendung sowohl für Spannungsabbau als auch für Spannungsaufbau – eine Ambivalenz, die für eine Figurenkomposition, wenn es ihr um semantische Deutlichkeit geht, zu meiden wäre. Die Septe als Leitton fungiert wiederum als Hinführung zur Konsonanzbildung, wäre so gesehen auch eher ein Element des Spannungsabbaus. Wenn Intervallsprünge über die Oktave hinaus seltene Ausnahme sind, bleiben Tritonus und Sexte übrig, wobei letztere als das größere Intervall einer Gestik des Ausrufs ein auffälligeres Profil gibt. Wenn diese Gestik näher, nämlich als Ausdruck eines Leidens bestimmt sein soll – nicht etwa als Ausdruck einer Freude, was auch möglich wäre –, so bietet sich die kleine Sexte an, vorausgesetzt man deutet sie als Moll-Charakter, also als leitereigenes Intervall der Moll-Leiter und nicht als Umkehrung der Dur-Terz. Hier läßt sich auch umgekehrt argumentieren: Wenn die Moll-Sexte in der genannten Art gestisch erscheint, dann ist die exclamatio genauer als Ausdruck des Leidens bestimmbar. Mit solchen Überlegungen zu den jeweils historisch verwirklichten Möglichkeiten eines Tonmaterials ließe sich eine intervallische Festlegung der exclamatio erklären. Keineswegs aber rechtfertigt dies den Umkehrschluß, daß eine solche Gestik, wenn sie nicht als kleine Sexte auftritt, deswegen auch nicht mehr eine exclamatio sei. An dieses bestimmte Intervall ist sie sowenig gekoppelt, wie ein Ausruf an festgelegte Tonhöhen und Intervalle. Wenn daher ein Intervallsprung mit spezifischen Eigenschaften jener Sprachgestik begegnet, ist es zumindest naheliegend, ihn ihr entsprechend aufzufassen. In dem Maße, wie sich die Einbindung in ein bestimmtes harmonisches System lockert, löst sich die Bindung der exclamatio an ein bestimmtes Intervall.<sup>3</sup> Es existiert also anthropologisch ein Spielraum, und die Kompositionsgeschichte zeigt, daß er genutzt wird bis hin zu sehr großen Intervallsprüngen.<sup>4</sup> Daher basiert auch der Einwand, ob überhaupt eine durchgängige Tradition der Figurenlehre angenommen werden kann, auf einer zu eng begrenzten Prämisse, wenn er nur das in der Theorie Nachweisbare gelten läßt. Denn mit oder ohne Theorie existiert in Werken spätestens seit Ende des 16. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert durchgängig ein Komponieren, welches man als gestisch-figural bezeichnen kann, und zu fragen ist, woran es liegt, daß es rezipiert und verstanden werden kann. Hier müssen doch Voraussetzungen durch Übereinkünfte zwischen Komposition und Rezeption bestehen, die nicht in jedem Moment gänzlich neu und anders getroffen werden. Wo dies anthropologische Voraussetzungen sind, die außermusikalisch schon existieren, erfordert auch ihr Funktionieren in Form musikalischer Gestik nicht notwendig eine explizite und lückenlos tradierte Theorie, sondern ist jedem imaginati-

<sup>3</sup> Johann Mattheson legt sie nicht auf nur ein Intervall fest (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 193f.).

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Albrecht von Massow: *Musikalischer Formgehalt*, in: AfMw 55 (1998), S. 276-278, Beispiele von Johann Sebastian Bach, Richard Wagner und Alban Berg.

onsfähigen kompositorischen Handwerk in Kenntnis menschlicher Sprech- und Bewegungsformen auch ohne Figurenlehre möglich. Daher ist eine Analyse solcher Gestaltbildung nicht erst stimmig, wenn sie den Einfluß einer Figurenlehre nachweist, sondern kann schon gelingen, wenn sie – adäquat imaginationsfähig – jene anthropologische Voraussetzung begreift und anspricht. Ergänzend genügt wiederum bereits eine nur lückenhaft tradierte Figurenlehre, um ein vielfach bekundetes Interesse an der theoretischen Erfassung und Lehrbarkeit jenes figural-gestischen Komponierens plausibel zu machen. Denn worin konkretisiert sich der Humanismus der Neuzeit musikalisch? In einem Komponieren, dessen figurale Gestik syntaktisch und semantisch eben dies Humane, also das Mensch-Sein, deutlich und allgemeinverständlich typisieren soll. Gerade hierin wird, zumindest als Anspruch, eine explizit anthropologische Fundierung greifbar. Sie sowie ihre Verstehensmöglichkeit läßt sich daher nicht nur auf die Zeit vom 17. Jahrhundert bis Ende des 18. Jahrhunderts, wo sie historisch im Vordergrund steht, beschränken, jedenfalls nicht, wenn man die nach wie vor begründete Annahme einer direkten Zugangsmöglichkeit zu ihr keineswegs nur als heutigen Rezeptionsirrtum abqualifiziert, sondern darin die adäquate Antwort auf ein figural-gestisches Komponieren sieht, welches von sich aus auf der Basis einer anthropologischen Voraussetzung eine solche Direktheit des Verstehens beabsichtigt. Vom Niedergang der Figurenlehre zu sprechen, scheint daher nicht in jeder Hinsicht einleuchtend. Zwar läßt sich ihr Vokabular in späteren Lehrschriften des 18. und 19. Jahrhunderts kaum noch wiederfinden. Dies bedeutet aber nur zum Teil ein Nachlassen ihrer Bedeutungen; zum Teil jedoch verschwindet mit dem Rückgang ihrer griechischen und lateinischen Begriffe zugunsten der Nationalsprachen in der Theorie nicht auch das Selbstverständliche, was sie benennen, sondern existiert weiterhin durch Übertragungen und Umformulierungen, die an ihre Stelle treten. Die Grenzen der Figurenlehre müssen nicht den Grenzen dieses Sprachwechsels entsprechen, allein deswegen nicht, weil schon die Figurenlehre ihrerseits oft mit zwei oder drei Sprachen operiert, ohne daß damit stets auch wesentliche Bedeutungswechsel einhergehen müssen. Daß Begriffe abstrakt sind und daher auf Verschiedenes angewandt werden können, ist klar<sup>5</sup> und erklärt zum Teil die gravierende Unterschiedlichkeit der Figurenbeispiele in den Lehrschriften, so im Falle der *anticipatio*. Aber genau dies Abstrakte kann ihr Anthropologisches sein, erkennbar oft dann, wenn es in mehrere Sprachen übersetzbar ist. Es muß zumindest genau zwischen Anwendungswechsel und Bedeutungswechsel unterschieden werden. Aber auch ein Paradigmenwechsel des 18. Jahrhunderts im Denken über Musik erzwingt nicht den Rückschluß auf jegliche Ebene der zeitgleichen Materialbedeutungen in der Musik.<sup>6</sup> Inwieweit sie ihm entsprechen, erfordert jeweils gesonderte Untersuchung.

<sup>5</sup> Beispielsweise ist *Modus* als Bezeichnung von Tonleitern wie von Rhythmusmustern ein Fall verschiedener Anwendung derselben Begriffsbedeutung, die in beiden Fällen eine bestimmte Bedingung, Festlegung, Art und Weise, gemäß der etwas geprägt sein soll, meint.

<sup>6</sup> Carl Dahlhaus' Beispiele, die er unter dem Titel *Bach und der Zerfall der musikalischen Figurenlehre* (*Musica* 42 [1988], S. 137-140) verallgemeinert, betreffen tatsächlich vorrangig Dissonanzfiguren, somit die epochenspezifische Syntax, hingegen nicht darüber hinaus gültige Gesten wie *exclamatio*, *circulatio*, *gradatio* oder *suspiratio*.

Auch hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Früherem – eigentlich einem Paradebeispiel für Historizität – läßt sich, wenn man verschiedene Traditionsbrüche kulturwissenschaftlich vergleicht, fragen, ob es nicht auch hier unter anderem anthropologische Muster der Traditionsbildung sein können, gegen die Traditionsbrüche sich richten. Beispielsweise begegnen in avantgardistischer arabischer Malerei und in avantgardistischer europäischer Musik hinsichtlich der Materialbehandlung vergleichbare Auseinandersetzungen mit Tradition. Traditionelle arabische Malerei, Graphik und Plastik berühren sich in ihrer zeichenhaft-ornamentalen Figurenbildung mit der arabischen Schrift. Ihre Figurenverknüpfung folgt oft einer linearen Ausrichtung, gerade oder in verschiedenen Kurven und Richtungswechseln. Ferner bewegt sich der jeweilige Figurenambitus, ähnlich wie bei Schriftzeichen, häufig um eine Mittelgröße. Ständige Materialwechsel jeweils von Figur zu Figur, etwa von Tusche über Stickerei und Steinrelief bis hin zu Lederprägung, wird man kaum finden. Anthropologisch, zumindest in Schriftformen vieler Kulturen anzutreffen, sind hier Aneinanderreihungen von Zeichen und Figuren in jeweils ähnlichem Material und Ambitus, und zwar zum einen, um eine äußerliche Zusammengehörigkeit und Vergleichbarkeit der Zeichen- und Figurenbildungen so zu ermöglichen, daß sie als Teil des selben Codes erkannt werden können, und zum anderen, um Platz und Arbeit zu sparen, was auch semantisch mit dem Zweck, Information zu rationalisieren, einhergehen kann. Noch bevor also gefragt werden muß, um welchen Inhalt in welchem Kontext es sich jeweils handelt, wodurch das jeweils kulturell Spezifische und Eigene in den Blick rückte, wäre bereits durch die Materialbeschaffenheit der Zeichen und Figuren anthropologisch zu deuten, daß es sich um Zeichen und Figuren, und zwar um zusammengehörige, handeln kann. Genau gegen diese Parameter richtet sich manche avantgardistische arabische Malerei des ausgehenden 20. Jahrhunderts.<sup>7</sup> Netze in der Art traditioneller Zeichen- und Figurenbildung werden hier dargestellt, um sie quasi zu durchlöchern, aufzubrechen und zu zerreißen. Die Eingriffe geschehen durch völlig anders geartete Gestik, die nicht typisiert wirkt, einen stark abweichenden, beispielsweise viel größeren Ambitus aufweist, in ihrer jeweiligen Beschaffenheit einmalig und nicht linear irgendwohin ausgerichtet oder verknüpft ist und daher keinen neuen Zusammenhang stiftet, sondern Zusammenhang insgesamt in Frage stellt. Manche radikalen Werke der avantgardistischen europäischen Musik sind hierin vergleichbar, beispielsweise wenn sprunghaft große und übergroße Intervallsprünge den Ambitus herkömmlicher, an vorwiegend kleinen Intervallen des Sprachtonfalls orientierter Melodiebildung krass überschreiten, wenn Gestaltvereinzelnung das äußere Merkmal musikalischer Logik, nämlich Linearität, zerstört und wenn individualisierte Materialgrundlagen Gestaltzusammengehörigkeit verhindern. Miteinander vergleichbar sind hier in Malerei und Musik die äußeren Formen der Traditionsbildung wie des Traditionsbruchs, auch wenn sie jeweils auf inhaltlich Verschiedenes und kulturell Spezifisches deuten.

Als Konsequenzen aus dem bisher Gesagten ergeben sich mehrere musikwissenschaftliche Möglichkeiten. Analyse kann im Objekt zwischen anthropologisch und historisch Bedingtem unterscheiden, kann somit Historizität präzisieren, anstatt sie

<sup>7</sup> Hierzu Mohamed Sijelmassi: *L'art contemporain au Maroc*, Paris 1989.

verallgemeinernd vorauszusetzen. Eine solche Unterscheidung wäre die zwischen anthropologisch und historisch bedingter Gestik (letztere beispielsweise in Form der barocken Dissonanz-Figuren); sie wäre gegebenenfalls auch innerhalb einzelner Figuren zu präzisieren, wie im Falle der *exclamatio*, deren Gestik anthropologisch, deren Syn-tax hingegen historisch bedingt ist. Ebenso wäre in Aussagen der Figurenlehre Implizites und Explizites anthropologisch und historisch zu differenzieren. Theorie- und Terminologiegeschichte hätte nicht allein das Geschriebene zu recherchieren, sondern einzubeziehen, was als Gemeintes impliziert gewesen sein könnte oder als anthropologisch Vorauszusetzendes sogar notwendig ist, damit eine Aussage überhaupt sinnvoll wird. Ferner kann gerade vor dem Hintergrund des interkulturell Vergleichbaren das kulturell Spezifische in den Blick gerückt werden, und zwar auch interdisziplinär zwischen verschiedenen Künsten oder Wissenschaften.

Wie erklärt sich die heutige Skepsis der historischen Wissenschaft gegenüber Anthropologie? – Mehrere Gründe kommen in Frage. Zum einen besteht begründetes Mißtrauen gegenüber einer politisch-dogmatischen Vereinnahmung für totalitäre Gesellschaftsentwürfe, deren Hauptinteresse die Legitimierung ihrer Zwänge durch quasi naturgegebene Gesetzmäßigkeit ist. Ferner neigt Anthropologie zu einer impliziten oder expliziten Ablehnung avantgardistischer Kunst, zumal gerade diese die Geltung anthropologischer Gewißheiten oft stark erschüttert. Zum anderen reagiert Wissenschaft extrem sensibel im zunehmenden Bewußtsein menschlicher Historizität, die zwar immer schon sich vollzieht, nun aber speziell durch die exponentielle Dynamik der technologischen und ökonomischen Innovationen der Neuzeit als durch Menschen auch gezielt initiiierbare (wenn auch nicht immer kontrollierbare) Veränderung erscheint, bis hin zur greifbar gewordenen Möglichkeit, daß Menschen ihr Mensch-Sein gentechnisch manipulieren. Angesichts dieser Veränderungen wird ein anthropologischer Glaube an Konstanten des Mensch-Seins hinfällig, und wo er rückwärtsgewandt gesucht wird, indiziert gerade er das Vergehen dessen, was er halten möchte. Demgegenüber erhält eine Wissenschaft, die sich daher ganz der Historizität zuwendet, ein unschlagbares Argument zur Relativierung jeglicher sonstigen Erkenntnisperspektive. Im heutigen Diskurs wird dies oft inflationär zur gegenseitigen Infragestellung mißbraucht. Spätestens hier wird ein weiterer Grund greifbar, der ebenfalls vor allem mit dem spezifischen Menschenbild der Neuzeit in Verbindung gebracht wird, nämlich die Betonung der Individualität. Es scheint, als widerspiegeln der ständige Hinweis auf die historische Begrenztheit und Besonderheit einer Erkenntnisperspektive wie auch eines durch sie jeweils begründeten Faktums letztlich dieses heutige Interesse an Individualität, nämlich sich voneinander abzugrenzen im Pool der Meinungen und Auffassungen. Überdies läßt sich hierdurch die Position der Wissenschaft sozusagen als Schlüsselherausgeberin beim Zugang zu früherem und fremdem Wissen gegenüber nicht-wissenschaftlich ausgebildeten Menschen stärken, indem letzteren ein Zugang, wenn sie ihn durch naheliegende Fragen nach dem Vergleichbaren zwischen ihnen und früheren und fremden Menschen suchen, verwehrt wird, um stattdessen nur auf das Trennende und daher ohne wissenschaftliche Bildung nicht zu Verstehende hinzuweisen. Der Impetus einer solchen Wissenschaft wirkt oft, als bestünde seine unterschwellige, eigentliche Aussage im 'noli me tangere'. Dazu paßt, daß die Beto-

